



**Centro Universitário de Brasília
Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento - ICPD**

RISLA LOPES MIRANDA

**BRASÍLIA E MODERNISMO: MARGINALIZAÇÃO CULTURAL E O
DIREITO À CIDADE**

Brasília
2015

RISLA LOPES MIRANDA

**BRASÍLIA E MODERNISMO: MARGINALIZAÇÃO CULTURAL E O
DIREITO À CIDADE**

Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cidadania.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Portela

Brasília
2015

RISLA LOPES MIRANDA

**BRASÍLIA E O MODERNISMO: MARGINALIZAÇÃO CULTURAL E O
DIREITO À CIDADE**

Trabalho apresentado ao Centro
Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD)
como pré-requisito para a obtenção de
Certificado de Conclusão de Curso de
Pós-graduação *Lato Sensu* em História,
Sociedade e Cidadania.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Portela

Brasília, ____ de _____ de 2015.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Nome completo

Prof. Dr. Nome completo

À população nordestina que construiu Brasília.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai por serem pessoas maravilhosas e respeitarem minhas escolhas de seguir o caminho da independência. Devo minha vida a eles e espero enchê-los de orgulho.

Ao meu companheiro e amor, por todo o apoio e carinho nos momentos difíceis e alegres, por ter caminhado junto comigo nessa empreitada e somado à minha vontade de crescer profissionalmente e academicamente.

A Verônica e Luana, minha amigas do peito, amo vocês com todo o ardor e sororidade possíveis. Obrigada por estarem comigo nas comemorações e nas transições que minha vida teve no ano de 2014.

À Mônica, por toda a leveza de ser e de compreensão humana. Você é uma das pessoas mais importantes na minha vida e acreditou sempre em mim. Obrigada pelas conversas intermináveis nos cafés!

À Cris, minha orientadora, por ter sido fundamental na escolha do meu tema. Obrigada pelas contribuições e por ter acreditado!

Ao Ministério da Cultura, por ter proporcionado essa titulação e vivência, transformando meu ser e fazer na cultura brasileira em contribuições efetivas, injetando ânimo para persistir na construção de políticas públicas culturais cada vez mais cidadãs.

não, o poeta não pode subir.
também não pode falar com o síndico
pelo interfone, muito menos ficar
embaixo do bloco. o poeta pode se
matar? pode sim, mas sem sujar
o piso e os pilotis

Nicolas Behr

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo demonstrar que a marginalização cultural é agravada através da negação do direito à cidade. Brasília foi uma cidade construída para preencher o planalto central com o projeto que levaria o Brasil à modernidade. A historicidade da construção permite que se conheça a expulsão dos que a construíram, negando os direitos básicos de moradia e questionando a compreensão de que a arquitetura possa ser a chave para a superação das mazelas sociais por meio da construção de uma cidade supostamente democrática. Brasília como obra de arte infere o afastamento materializado pela necessidade de manutenção de seus traços arquitetônicos originais, o que impede um exercício de cidadania cultural, já que são restritos os espaços institucionais e não-institucionais que possibilitam as expressões e movimentos culturais de ocupação da cidade.

Palavras-chave: Brasília. Modernismo. Marginalização Cultural. Direito à cidade. Cidadania Cultural.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate that cultural marginalization is made worse by denying the right to the city. Brasilia was a city built to fill the central plateau to the project that would lead Brazil to modernity. The historicity of the building shows that the expulsion of who built it, denying the basic rights of housing and questioning the understanding that architecture can be the key to overcoming social ills through the construction of a city supposedly democratic. Brasilia as a work of art infers the distance materialized by the need to maintain its original architectural features, which prevents a cultural citizenship exercise, since the institutional and non-institutional spaces that enable the expressions and cultural movements city occupancy are restricted.

Key words: Brasília. Modernism. Cultural Marginalization. Right to the city. Cultural Citizenship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE 1: CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA COMO OBRA DE ARTE	14
Capítulo 1 – Vazio simbólico a ser preenchido pela modernidade	15
Capítulo 2 – Arquitetura moderna: legitimidade do projeto de Brasília	18
Capítulo 3 – Modernismo e modernidade: obra de arte para quem?	20
PARTE 2: BRASÍLIA-ARTE E A MARGINALIZAÇÃO CULTURAL	32
Capítulo 4 – Por à margem para preservar a Brasília ideal	34
Capítulo 5 – Pensando a cidadania cultural no contexto brasiliense	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

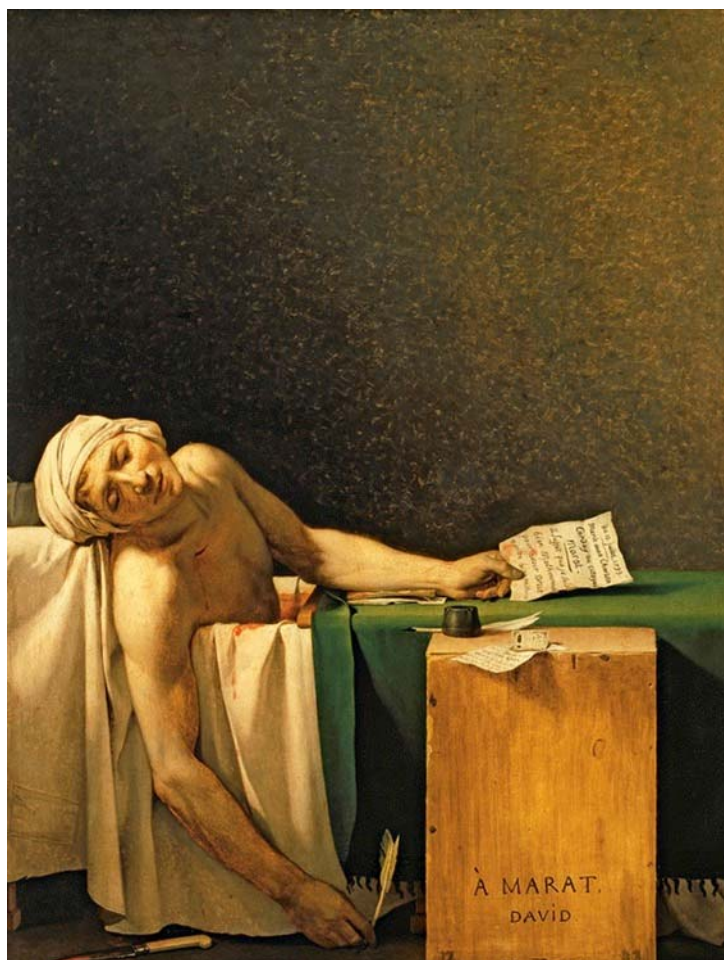


Figura 1 – Jacques-Louis David, Marat assassinado, 1793, óleo sobre tela ¹

A obra acima, feita no século XVIII por David em homenagem a Jean-Paul Marat, indica, de acordo com T. J. Clark uma possibilidade de interpretação do modernismo. O autor conversa com as questões políticas e sociais na Revolução Francesa e menciona David e esta sua obra como “movimentação para a *contingência*”. Se pegarmos a etimologia desta palavra, podemos inferir que a obra de David foi feita para algo que provavelmente aconteceria, mas para qual não há certeza².

Essa suposição se dá a partir do movimento de exposição dessa obra à época, pós-assassinato de Marat ocorrido em 13 de julho de 1793, um dos principais personagens da Revolução Francesa. David não poderia saber que sua obra seria

¹ Fonte: <http://abstracaocoletiva.com.br/2012/10/26/a-morte-de-marat-analise/>.

² Fonte: <http://conceito.de/contingencia>.

exposta em um cortejo em memória de Marat, entretanto, há certa fantasia nesse processo de criação da obra (CLARK, 2007).

A pista dessa possível fantasia mergulhada na esfera da contingência surge nos prescritivos de David de como se dará a exposição de sua obra nesse cortejo fúnebre a Marat. O processo de pintura deste quadro, portanto, inaugura um momento diferente da arte, onde David imagina como e o que pode acontecer com sua obra, subordinando-o ao contingente. Segundo Clark:

A contingência penetrou no processo de pintar, invadiu-o, e desde então nenhuma outra substância podia resultar numa pintura – nenhum pressuposto, nenhum outro material ou temática, nenhuma outra forma, nenhum passado aproveitável. Ou nada mais que não obtivesse a total concordância de um possível público. E na pintura – como na arte em geral – discordância quase sempre significa dessuetude (2007, p. 95)

Dessuetude é outra palavra chave para entender o modernismo. Em seu significado (falta de hábito, ausência de costume³), podemos compreender a sensação de estranheza que as obras modernas despertam no público. A dessuetude reafirma a inquietude e o bradar dos discursos como o de Goya, ao afirmar “*No es eso*” diante de uma pintura moderna do século XIX (COLI, 2010), demonstrando sua incompatibilidade com esse modo de fazer que é diferente do passado.

É fato que as circunstâncias envolvidas na contingência não podem ser organizadas e planejadas de forma tão objetiva e direta. Mas são exatamente essas circunstâncias que invadem o modernismo, como diz Clark (2007, p. 95), o modernismo “é a arte dessas novas circunstâncias. Tanto pode deleitar-se na contingência quanto lamentar a dessuetude. Ambas as coisas, às vezes”. Porém, segundo ele, a arte modernista é a que transparece um ou outro fator como determinante.

Com os olhos na Revolução Francesa, T. J. Clark chega a uma conclusão que muito servirá à discussão deste trabalho: a política como matéria-prima para a arte. Essa conclusão foi por meio do contexto da Revolução Francesa e do quadro de Marat de David, já que o autor via essa matéria-prima baseada em detalhes da política à época contida na obra (CLARK, 2007, p. 105).

³ Fonte: <http://www.dicio.com.br/dessuetude/>.

Diante de diversas ocasiões de guerras, violência, instabilidade política e econômica, surgiu o modernismo na perspectiva de trazer a política como parte do seu trabalho artístico. O modernismo possui um projeto subversivo (HOLSTON, 1993) que objetiva a atuação do artista/arquiteto nos problemas sociais que assolam seus países. Assim, Brasília foi pensada como a intencionalidade de um projeto político que fazia acreditar que através da arquitetura os males sociais seriam suprimidos naquela cidade pensada para a democracia e para a igualdade, o que funcionaria como difusor de aceleração do tempo histórico para toda a nação.

Pensando então o movimento modernista de forma pincelada (para utilizar uma ação artística), a partir dele, trazendo agora Brasília e a arquitetura moderna pretende-se reafirmar o “*No es eso*” de Goya. O projeto subversivo de Brasília que tomou a política como matéria-prima e colocou o Brasil na rota arquitetônica trouxe o modernismo para o país, marcando-o como moderno, porém os questionamentos sobre a democratização de acesso à cidade obra de arte permeiam o concreto e a beleza de Brasília.

A construção de Brasília deixou legados tanto para a arquitetura moderna mundial quanto para a situação atual da cidade. O direito à cidade que foi negado aos candangos⁴ que construíram a cidade ratifica a marginalização cultural que envolve o afastamento dos cidadãos das experiências e vivências políticas e culturais que o espaço urbano oferece. Arte moderna, arquitetura moderna e a construção de Brasília como obra de arte: a correlação entre essas definições nos permite problematizar como *marginalização cultural* e o *direito à cidade* convergem na interdição a uma *cidadania cultural* plena, não vivenciada pelos moradores da capital do país.

Consideramos que a marginalização cultural em Brasília possui uma historicidade e uma intencionalidade política que nos permitem enxergar que os espaços construídos como símbolos da arquitetura moderna e da cidade democrática interditam o uso e acesso a esses locais impedindo que exista uma apropriação que possibilite a população expressar cultural e politicamente como

⁴ Candangos são os “operários da construção civil, peões de obra, trabalhadores braçais, a maioria deles, de pouca escolaridade, às vezes analfabetos, que chegaram ao Planalto Central na segunda metade da década de 1950 para participar da construção da nova capital da República” (LUIZ, E. B, 2007). A escolha desse conceito é importante para ir de encontro à utilização do termo candango de forma depreciativa.

vivenciam a cidade. Para nós, o direito à cidade passa por estas apropriações e ressignificações.

O interesse pessoal e profissional da autora nesses questionamentos advém do fato de ser servidora do Ministério da Cultura e, pensar o direito à cidade e suas possibilidades na superação da marginalização cultural, contribui para o envolvimento profissional e pessoal na construção e operacionalização de políticas públicas culturais pensando a dimensão protagonista e subjetiva da cidadania cultural.

Portanto, para alcançar a discussão envolvida nesses questionamentos, foi necessário trazer questões envolvendo a arquitetura moderna e a história de Brasília, assim como levantar questionamentos sobre a cidadania cultural em um conceito criado especificamente para as propostas desse trabalho.

Essas questões perpassam três ideias fundamentais para o processo de discussão aqui pretendido: marginalização cultural, o direito à cidade e cidadania cultural. A primeira ideia de marginalização cultural é um conceito pensado nos sujeitos que estão à margem de acesso a bens culturais, seja para fruição, seja para criação.

Espera-se demonstrar a importância de se pensar a cidadania cultural em uma perspectiva subjetiva e protagonista que foque ações para que movimentos, grupos e sujeitos encontrem no espaço urbano de Brasília possibilidades de expressão cultural e política, indo de encontro à ideia de que essa cidade moderna deve afastar a vivência e a experiência entre a arquitetura moderna de concreto. O conceito está em desenvolvimento e aberto a possíveis mudanças, porém, a interlocução com a psicologia para definir a questão da subjetividade nos parece interessante para obter duas vertentes para a cidadania: aquela de si, da subjetividade e do protagonismo, este último sendo na perspectiva de atuação nos grupos sociais.

Diante disso, na primeira parte intitulada “Construção de Brasília como obra de arte” apresentamos três capítulos. O primeiro capítulo “Vazio simbólico a se preenchido pela modernidade” discute a escolha do local para construir Brasília e do projeto de modernidade imbricado na nova capital. Holston (1993) e Pedrosa (1981) serão as referências principais para se pensar todo esse processo de escolha do interior do país e do que isso significa em termos ideológicos e políticos.

O segundo capítulo “Arquitetura moderna: legitimidade do projeto de Brasília” busca evidenciar que uma leitura histórica da arquitetura moderna indica a legitimidade da construção de Brasília como projeto de modernidade para o país. A gênese da arquitetura moderna no Brasília foi marcada pelo governo ditatorial para criar obras com objetivos político-ditatoriais, e, apesar do discurso da arquitetura social, a busca pela superação das desigualdades sociais através da arquitetura ainda era falha, como bem aponta Pedrosa (1981) nos seus ensaios sobre a arquitetura moderna. Além disso, a Revista Brasília (1959) traz discursos de arquitetos que reforçam a ideia de Brasília como projeto grandioso da arquitetura moderna, porém pontua o discurso de contra-corrente de Bruno Zevi.

No capítulo “Modernismo e modernidade: obra de arte para quem?” há a discussão de três conceitos: modernismo, modernidade e moderno, que se faz necessária diante da utopia envolvida na construção de Brasília como cidade moderna, democrática e ideal. Esses conceitos vêm da construção de Teixeira Coelho (2011) e estão ligados com as características esboçadas por ele para o que é modernidade.

A segunda parte “Brasília-arte e a marginalização cultural” foi dividida em dois capítulos (4 e 5), que demonstram que a concepção de Brasília como um projeto duplo e inconciliável: ser obra de arte e espaço de segregação. Os pressupostos de cidade de Vilém Flusser (apud Freitag-Rouanet, 2000) baseiam o início da discussão sobre Brasília ser um espaço cultural de excelência.

O capítulo 4 “Por à margem para preservar a Brasília ideal” problematiza como a distribuição da moradia envolve uma proposição de expulsão dos candangos. A discussão do direito à cidade vem para fundamentar o argumento de que a exclusão simbólica do espaço urbano e o afastamento geopolítico das pessoas nesse convívio interdita o exercício da cidadania cultural. Holston (1993) e Berman (1988) evidenciam a fragilidade do projeto modernidade a partir da negação do direito à cidade e o afastamento das pessoas dos espaços que deveriam ser públicos.

Por fim, no capítulo 5 “Pensando a cidadania cultural no contexto brasiliense” há um pequeno levantamento de grupos e pessoas que, na atualidade, buscam ações de ocupação da cidade através da arte se faz importante na análise para pensar como os sujeitos estão experimentando o exercício dos direitos culturais, reinventando e/ou ressignificando o próprio direito à cidade. A principal

fonte de dados para o levantamento foi a internet e as mídias sociais, estas últimas sendo de grande valia para a publicidade de eventos e de encontros, além de mostrar as intervenções através de textos, comentários e fotos.

PARTE 1: CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA COMO OBRA DE ARTE

Diante da ascensão do movimento modernista no Brasil, tanto nas artes visuais como na arquitetura, Brasília foi imaginada para ser o projeto de modernidade do país. A arquitetura moderna materializada em Brasília prometia superar as mazelas sociais encontradas no Brasil, transparecendo uma possível preocupação social por parte do governo, dos arquitetos e dos engenheiros envolvidos na construção da nova capital.

Berman define o modernismo como as tentativas dos indivíduos modernos de virarem sujeitos e também objetos dessa modernização, objetivando ter controle no mundo moderno e fazer com que se sintam em casa (1988, p. 5). Esse esforço para trazer esse sentimento de pertencimento e de lar, aponta que os modos do modernismo não podem ser definitivos.

No contexto de construção de Brasília, essa suposta consciência do que é moderno calcula que “a primeira premissa é a de que o plano para uma nova cidade pode criar uma ordem social segundo a sua imagem; ou seja, uma ordem baseada nos valores que inspiraram o projeto” (HOLSTON, 1993, p. 12). O projeto de modernidade, portanto, objetiva superar a desigualdade social através da construção de uma cidade efetivamente moderna, por meio de sua arquitetura.

Brasília como projeto de modernidade que busca trazer a sensação de lar e de pertencimento para os que ali vivem se desvirtua com a proposição de que a arquitetura pudesse ser o remédio para aliviar os problemas sociais, a partir do momento que o moderno intrínseco à construção de Brasília se orienta pela ilusão de que efetivava-se a existência de igualdade de condições de moradia e de acesso à cidade.

O discurso de modernização do país por meio da construção de uma nova capital fez com que Brasília se popularizasse como cidade das oportunidades: por todos os conteúdos propagandísticos, fossem eles oficiais ou não, Brasília tornou-se símbolo da modernização do país e da arquitetura reconhecida mundialmente, e junto com isso, vem a expectativa da moradia em uma sociedade sem desigualdades.

Os próximos dois capítulos vão conversar entre si sobre o projeto de modernidade imbricado em Brasília e como a escolha do local no planalto central tinha um quê de trazer a civilização para o interior do Brasil através da arquitetura. A

arquitetura moderna e seu papel na questão social abre o projeto de Brasília como a marcação de um país moderno sem as desigualdades sociais que assolam as outras cidades. O capítulo três conceituará o moderno, o modernismo e a modernidade como fonte de interlocução com o projeto de modernidade para o Brasil, o país que será moderno através da construção de sua nova capital e o modernismo como marca de uma determinada época, que, nesse caso, seria a construção de Brasília.

Capítulo 1 – Vazio simbólico a ser preenchido pela modernidade

O planalto central foi considerado parte daquilo que genericamente foi denominado como “sertão”, seguindo uma interpretação que retoma e atualiza um imaginário da época do “descobrimento” do Brasil: desbravar o interior desconhecido pelo litoral como forma de trazer a civilização para o centro do país, afirmando este como local de irradiação para qualquer ponto do território, devido à sua localização geopolítica. O equilíbrio e harmonização seriam necessários para marcar o país como moderno. Portanto, é o planalto central que se converte (ou é convertido) em vazio simbólico, onde se acredita que não há civilização e nem modernidade.

A escolha do local para construção da nova capital se deu com o propósito de alcançar a integração nacional, assim como incorporar o interior à economia do país (HOLSTON, 1993). Desta maneira, Brasília se orienta pela perspectiva de negação das características do resto do país a fim de simbolizar uma nova história, o que ganha eficácia com a idealização de uma nova cidade em um local vazio a ser inscrito a partir do nada. A cidade estava sendo criada intencionalmente em um local que deveria ser “vazio”, possibilitando trazer a modernidade desde o centro do país e deste, para o Brasil por inteiro. Portanto, “essa diferença utópica entre a capital e o país significava que o planejamento de Brasília tinha de negar o Brasil existente. Assim, o plano piloto apresenta a fundação da cidade como se não tivesse nenhuma história” (HOLSTON, 1993, p. 199).

Com os bandeirantes tomados supostamente como heróis, a caravana mudancista de Brasília se prepara para ocupar o espaço e construir história, divagando entre o desejo do moderno e da urbanização. A expectativa de crescimento moderno era grande em relação à Brasília. Assim percebemos também no imaginário popular, conforme evidencia carta enviada em abril de 1959 ao presidente JK:

“Quem tem o praser de dirigir-lhe é um umilde Ferroviario que acredita no bem que BRASÍLIA trará ao povo Brasileiro, e o marco das nossas inspirações para caminhar como um Paíz adulto como os da Europa e America do Norte” (Renato Teixeira Moreira apud NEIVA, 2011, p. 43).

O conteúdo da carta evidencia que há um compartilhamento de sentidos entre o discurso popular e o discurso oficial, naquilo que se refere a um vazio simbólico que deveria ser preenchido com um projeto de modernidade impingido em Brasília. Além disso, a construção é alimentada pelas promessas presidencialistas que anunciam a proposta de trazer o Brasil para o cenário moderno internacional, fazendo com que o dito vazio mascarasse uma história que já acontecia no Planalto Central ou afirmasse como legítima uma história que se inicia após a inauguração de Brasília. Não seria apenas o moderno como novo (COELHO, 2011), mas também a apropriação de um lugar como se vazio fosse para construir, literalmente, o projeto de modernidade do país.

Para Mário Pedrosa (1981), à medida que o suposto vazio foi se preenchendo com todo o maquinário estrutural, a ideia foi se transformando em utopia. O moderno é pensado como um *habitat* natural, ou seja, a construção se dá na modernidade brasileira, porém legitimando-a em seu aspecto artístico e urbano ao trazer por meio da arquitetura moderna a artificialidade de obra coletiva (PEDROSA, 1981).

Ter um projeto de modernidade em que Brasília seria a marcação de um novo Brasil, é negar todo tipo de história ou de construção coletiva, como diria Teixeira Coelho (2011, p. 38): “Ninguém perguntou ao povo brasileiro se lhe agradava o projeto de Brasília”. A escolha foi perante uma banca legítima de especialistas que obtinham através de títulos acadêmicos e experiências artísticas a capacidade de julgamento de um projeto que alcançasse os objetivos de representar uma cidade moderna e de ser sede da administração do país.

Mesmo tendo como princípio um projeto de modernidade imposto, o que pressuporia a negação de qualquer misticismo, em Brasília não há uma separação entre arte e religião: o mito fundador de Dom Bosco serviu para estimular o apoio do país na construção de uma capital que invocaria a modernidade sem, no entanto, desvinculá-la da religião cristã. Se formos observar os projetos de modernidades, em sua maioria eles objetivam a secularização, porém Brasília é sinônimo do

paradoxo que concilia fé religiosa e crença no progresso do homem como planejador de desenvolvimento social através da constituição de um novo tipo de cidade (HOLSTON, 1993).

O vazio simbólico, portanto, está na sacralização do método urbanístico tanto como possibilidade de readequamento social quanto pela simbologia que apresenta o sinal da cruz pelo cruzamento dos eixos (HOLSTON, 1993) como presença na cidade, como símbolo de posse civilizatória. É também a poeticidade mística envolvendo a monumentalidade das estruturas arquitetônicas no planalto central, como forma de “dar vida” ao deserto, ao não-lugar que ali está sendo tornado lugar.

O manto de mitologia de Brasília (HOLSTON, 1993), rico em simbologias para sua concepção urbanística e estética possui um quê de modernismo banhado na ideologia do desenvolvimento político e social. Além de professar um novo Brasil, indica-o como modernidade em ação (ALVES, 2005).

Portanto, “a ideia modernista é a de um exemplo, ou enclave, ou cabeça-de-ponte, ou projeto de mudança irradiador, que cria uma nova sociedade com base nos valores que motivaram sua concepção arquitetônica” (HOLSTON, 1993, p. 84). Concepção esta que advém da atividade criadora até o limite pressuposto do governo, ou seja, o Estado era construtor, idealizador e financiador desta nova sociedade.

Neste capítulo falamos sobre a marcação de um novo Brasil a partir da construção de Brasília em sua arquitetura moderna. O tal do “vazio” estipulado para o planalto central ratifica a ideia de um local onde não há civilização e que será um grande passo para a integração do país. O vazio, portanto, é simbólico e será preenchido pelo projeto de modernidade que Brasília e sua arquitetura moderna oferecem.

No próximo capítulo a discussão se dará em torno da arquitetura moderna brasileira, historicizando e contextualizando sua estruturação no Brasil. A legitimidade de Brasília será pontuada através do discurso intelectualizada de grandes nomes da arquitetura internacional como prova de que Brasília é o grande feito da arquitetura moderna.

Capítulo 2 – Arquitetura moderna: legitimidade do projeto de Brasília

Mário Pedrosa considera que a arte moderna quebra um movimento precedente pautado em alegorias e, para tanto, seria necessário buscar formas de fazer com que as pessoas julgassem a arquitetura em função de seus valores espaciais (PEDROSA, 1981), ou seja, não só julgar se aquela obra arquitetônica tem um sentido escondido ou se foi realizada com determinado objetivo. A ideia de julgar por seus valores espaciais é compreender a arquitetura e suas técnicas de espaço, de material, de monumentalidade e etc. E como essas inferências espaciais se conectam com o espaço onde a obra foi realizada.

Diante disso, sabe-se que o advento dessa nova arquitetura não foi espontânea e muito menos de um dia para o outro. A sua origem pode até ser apontada no exterior, como afirma Pedrosa (1981), mas é necessário compreender que Lúcio Costa e outros arquitetos se juntaram para estudar as obras dos mestres europeus dessa nova arquitetura com o intuito revolucionário daquele contexto político e social. Em 1930, esses estudos permitiram que conhecessem Gropius, Mies van der Rohe e, principalmente, Le Corbusier.

A aproximação com Le Corbusier gerou uma inspiração doutrinária por parte do grupo⁵ de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Moreira e Reidy. Inclusive, Lúcio Costa se referia às teorias de Le Corbusier como “o livro sagrado da arquitetura moderna brasileira” (PEDROSA, 1981, p. 257). As ideias foram buscadas devido à forte base revolucionária imbricada, ou seja, foram espalhando facilmente a partir de um contexto brasileiro de subversão estética. Com esse clima de subversão na arquitetura em meio a um contexto político de ditadura varguista⁶, a obra do Ministério da Educação e Saúde foi realizada em 1945 “como um milagre” (PEDROSA, 1981), aderindo aos pressupostos da nova arquitetura, tendo Le Corbusier como arquiteto consultor.

⁵ Carlos Leão nasceu no Rio de Janeiro em 1906, foi arquiteto e desenhista formado pela Escola Nacional de Belas-Artes em 1931. Jorge Machado Moreira formou na mesma Escola que Carlos Leão em 1932 e foi responsável pelo plano urbanístico e arquitetônico da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Ilha do Fundão. Já Affonso Eduardo Reidey se formou em 1930 e projetou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1954, fortificando-se como um dos grandes nomes a frente da arquitetura moderna no Brasil.

⁶ O Estado Novo foi instaurado por um golpe de Estado para garantir a governabilidade de Getúlio Vargas que se estendeu de 1937 a 1945.



Figura 2 – Prédio do Ministério da Educação e Saúde⁷

Sobre o prédio do Ministério da Educação e Saúde, Pedrosa (1981, p. 257) afirma que “pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. De um dia para outro a arquitetura moderna era lançada e pareceria ter adquirido a maturidade”. Esses jovens arquitetos sentiam-se imbuídos de um propósito revolucionário em suas obras arquitetônicas, objetivando ideais sociais e estéticos já que “o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem” (PEDROSA, 1981, p. 258)

A outra face desse contexto é que apesar da condição de opressão à liberdade dos sujeitos, a ditadura varguista buscou positivar seu regime mediante

⁷ Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe>.

extensa propaganda. E é nessa situação de opressão e de propaganda que a arquitetura foi se desenvolvendo cada vez com mais rapidez. O governo ditatorial convida aqueles arquitetos para determinados projetos arquitetônicos baseados em objetivos político-ditatoriais. A intenção era que esses arquitetos que inspiravam milhares de admiradores pudessem construir e realizar uma obra que tivesse como fundamento a ilustração do poderio governamental e para eternizar o legado personificado na figura do presidente. Mesmo com convites dessa natureza, esse grupo de arquitetos não renunciavam seus ideais completamente.

O conjunto da Pampulha por exemplo, de acordo com Pedrosa (1981), foi realizado a partir de um capricho superficial de um grupo de governantes. A obra de Niemeyer serviu de materialização do poderio e contexto político favorável ao prestígio desse pequeno grupo. O prédio do Ministério da Educação e Saúde também foi realizado diante dessa liberdade de impor grandiosidade por parte dos chefes de governo na ditadura. Por isso, “uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura” (PEDROSA, 1981, p. 259).

Dessa forma, podemos inferir que a arquitetura que leva em consideração condições sociais, econômica e política encontra-se diminuta nos primeiros momentos de criação no Brasil. A questão da habitação popular custará caro às posições reais dos arquitetos diante da demanda: “O próprio Lúcio Costa reconhece o fato, muito fastidioso, de que a jovem arquitetura está em atraso diante do desenvolvimento geral do Brasil. Isso cria uma defasagem lamentável entre o que é concebido e o que é possível e realizável” (PEDROSA, 1981, p. 260).

Portanto, pensar o social na arquitetura é também compreender problemas sociais que envolvem moradia, educação e emprego da população brasileira. A conscientização dos arquitetos serviu para minimizar os problemas urbanísticos que vieram à tona. Entretanto, o grave problema urbano de moradia que aflige diretamente o trabalho dos arquitetos, não foi promovido e tocado como deveria. Essa situação não foi dirimida ao longo do tempo, e é possível ver atualmente problemas graves de moradia que não são levados em consideração pelos projetos arquitetônicos.

Porém, para falar dessa época de “gênese” de arquitetura moderna e sua relação com os problemas de moradia, é interessante discutirmos sobre o Conjunto Residencial Pedregulho projetado por Affonso Eduardo Reidy em 1947, que apesar

de ter sido considerada por um júri especializado como obra social (PEDROSA, 1981), acabou compondo um cenário de barracos e miséria, reproduzindo a mesma lógica de segregação social.



Figura 3 – Conjunto Residencial Pedregulho localizado no Rio de Janeiro⁸

A obra acima foi construída para abrigar os funcionários públicos (FRACALOSS, 2011) e teve em suas projeções os ideais de Le Corbusier. Assim como todas as obras modernas e grandiosas, o Residencial Pedregulho também foi realizada a partir de solicitação do poder vigente.

A demanda do poder público como a fonte principal de arquitetura moderna configura o enviesamento do projeto e da própria função das construções urbanas. Além disso, a figura do arquiteto corrobora a frase de W. Moris: “fora o deserto, tudo é arquitetura” (AMARAL, 2003, p. 275), representando a profissão em seu aspecto técnico de dominador da natureza e, conseqüentemente, do comportamento humano. Como demonstra o Residencial, Reidy projetou o local sem a vivência e à margem dos problemas sociais ao redor. Com o Estado como demandante da construção e por essa falta de vivência do local (para qual e para quem se constrói), direciona a arquitetura para as classes dominantes.

Brasília está inserida nesse contexto arquitetônico de busca pelo moderno e pelo atendimento de demandas sociais e políticas nas construções arquitetônicas. A escolha do projeto de Brasília corroborou os preceitos da arquitetura moderna, já que rompia com o passado para se abrir ao futuro brilhante da modernidade (HOLSTON, 1993). Na Revista Brasília nº 33 de setembro de 1959, vemos as

⁸ Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/reforma-do-pedregulho-em-sao-cristovao-fica-pronta-em-dezembro-12924748>.

opiniões emitidas pelos especialistas em arquitetura e arte para ilustrar tal compreensão da nova cidade:

*“Nova capital à altura de uma grande e moderna Nação”
(Ricardo Avenirini)*

“Brasília como um sonho; a materialização de um sonho; era imaterial e virou algo concreto” (Antônio Romera)

“Uma vez terminada a nova capital, vivendo nela – dificilmente será possível continuar com qualquer espécie de pessimismo cultural ou humanístico” (Gert Schiff)

“Brasília é uma das maiores provas da vitalidade da raça humana, uma razão para fé e esperança” (Giulio Pizzetti)

Para além dos discursos de apoio à construção de Brasília, que deram a tônica de oficialidade da construção, temos discursos que estão na contracorrente desses, como o de Bruno Zevi, que suscita questionamentos envolvendo Brasília como a cidade democrática e que irá superar as mazelas sociais. O arquiteto italiano diz: “Não podemos pré-fabricar uma cidade e depois adaptar o povo a ela” (REVISTA BRASÍLIA, 1959, p. 4). Como já dissemos, a atuação impositiva de um projeto (AMARAL, 2003) faz acreditar que a estrutura arquitetônica é capaz de mudar as questões sociais, inclusive os especialistas acima citados e outros profissionais envolvidos utilizam referenciais elitistas que não conferem o aspecto popular de obra coletiva. Portanto,

o importante em arquitetura é tentar articular a correspondência entre os objetivos propostos pelo poder e as imagens arquitetônicas que os representam, já que não existe obra sem ideologia. E também verificar no projetista a correspondência entre pensamento e obra, ou seja, se a teoria desenvolve princípios que não se verificam na prática concreta do desenho (SEGRE, 2004, p. 105).

A arquitetura moderna e os projetistas de Brasília fundamentam a busca da arquitetura social a partir do projeto de trazer o país para a modernidade através da construção de uma cidade moderna. Bruno Zevi, ao contrário dos outros especialistas em arquitetura, questiona o fato de essa cidade moderna ser construída para um projeto ideológico de modernidade e não para sujeitos reais. A adaptação deve vir dos habitantes e não da própria cidade.

Neste capítulo fizemos um breve apanhado histórico da arquitetura moderna no Brasil, cuja gênese foi marcada pelo chamamento de arquitetos reconhecidos na área para criar obras arquitetônicas com objetivos políticos-ditatoriais. Aliado a isso, há a questão da habitação popular como calcanhar de Aquiles das propostas da arquitetura moderna enquanto arquitetura social. A reprodução das desigualdades ainda era realidade, mesmo que os ideais de democracia e igualdade dos arquitetos estivessem em seus discursos.

Partindo do discurso de Zevi que não se pode criar uma cidade e adequar o povo a ela, o próximo capítulo tem a intenção de conceituar o modernismo, a modernidade e o moderno para entender Brasília como obra de arte e como projeto de modernidade, além de começar o questionamento de direito à cidade.

Capítulo 3 – Modernismo e modernidade: obra de arte para quem?

O modernismo não é um movimento artístico fácil de limitar histórica e teoricamente, ademais, não é intenção desse trabalho fazer essa delimitação, e sim estabelecer interlocução com autores que dedicaram seus estudos a compreender essa “leva” artística em um tempo e lugar histórico determinados. O modernismo muito tem a ver com a modernidade e com os vários conceitos de moderno. A intenção aqui, portanto, é buscar conceitos que aproximem o Brasil moderno, modernista com seu projeto de modernidade: a cidade de Brasília.

Por que os conceitos? Até o momento foi trabalhado o modernismo numa perspectiva global e também nacional, da arte até a arquitetura. Perceber as posições político-sociais dos nomes da arquitetura moderna e sua relação com as obras é compreender os conceitos de arte e arquitetura, assim como do modernismo e modernidade imbricados em seu fazer artístico. Provavelmente, a dificuldade em compreender a arte moderna ou até mesmo desconfiar de suas conceituações advém da diversidade e da subjetividade do que é arte e do que é moderno.

O sentido de moderno não é muito claro para nós. Podemos apontar algo como moderno, mas não sabemos explicar com muita inteligibilidade. Isso acontece pela variação do que é moderno e de como representamos essa palavra em nossa mente. Parece, portanto, que a referência que nós temos do que é moderno é vazia, onde podemos preencher de acordo com relações de contexto variantes. Então, moderno é “um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a

partir de uma realidade concreta *em situação* e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas” (COELHO, 2011, p. 30). Assim, o moderno abre espaço para preenchê-lo de conteúdos, levando em consideração as experiências, as escolhas e etc de cada sujeito e/ou sociedade.

Daí entender a pluralidade do que é moderno e também da referência do que seja modernidade. E, assim como T. J. Clark, Teixeira Coelho também fala sobre modernismos, conferindo-lhe plural para designar um conjunto de signos e significações de um tempo, lugar e sociedade:

O modernismo parece ser, assim, antes do que a consciência, um signo produzido por um indivíduo ou grupo de indivíduos, signo de toda uma geração ou apenas de um recorte dela. Se adotada a tese de que a obra cultural é produto de toda uma sociedade tal como ela se expressa através de um indivíduo, o criador, e não produto de uma personalidade singular e isolada, o modernismo poderia ser o signo de uma época (COELHO, 2011, p. 33).

Entretanto, é importante analisar essa produção de modernismo, já que muito do que fica na história é devido ao discurso dos vencedores. O exercício de construir as narrativas históricas fica à cargo de um grupo limitado que julga e/ou faz determinado pensamento como marca de uma época. Daí que a questão da coletividade intrínseca ao signo modernismo não se sustenta, pois há criadores e recortes de grupos sociais que interagem no âmbito dos modernismos.

Nesse sentido, a modernidade é ação, é reflexão, é autocrítica (COELHO, 2011). Entretanto, esse movimento de pensar sobre a consciência que uma época tem de si mesma só é possível acontecer caso não tenha uma imposição de auto-definição daquele grupo social por outrem. A alienação trazida por Teixeira Coelho compreende o movimento de quando se pensa que a relação entre modernidade e a sociedade é fruto da coletividade. Portanto,

uma época, assim, pensa a si mesma mais como moderna do que como modernidade. Tem seus modernismos e eventualmente os identifica, tem consciência de sua existência. Não se pensa, porém como modernista, mas, quase sempre neuroticamente, como moderna (COELHO, 2011, p. 35).

Isso acontece pelo fato de que o moderno é visto sempre como o que é novo. Portanto, nesse ambiente alienado da sociedade é possível se descrever

como moderno, através da referência do que é novo. Preenchemos o moderno com o que é novo e identificamos a sociedade como nova, logo, como moderna. A modernidade de autocrítica é deixada de lado, o projeto de modernidade se confunde com o projeto do moderno.

Para tanto, um projeto de modernidade exige diversas características, por exemplo, a cisão com a religião. A arte, inclusive, é passível dessa transformação, já que não responde mais às questões religiosas. A modernidade imbricada no projeto configura a política como alavanca da transformação social, procurando um mundo melhor, sem frisar a religiosidade.

Teixeira Coelho esboça cinco características do projeto de sociedade moderna – mobilidade, descontinuidade, cientificismo, esteticismo e representação em vez do real (COELHO, 2011) – baseando-se nas descobertas técnicas e teóricas dos últimos 100 anos. Essas características não são limitadoras, mas apenas exemplificam a compreensão dos projetos de modernidade que propõem uma ascensão ao moderno, ao que é novo.

A mobilidade diz respeito às constantes mutações, sejam elas cronológicas, morais e/ou ideológicas. As mudanças de ordem técnica são regidas pelos aparelhos eletrônicos que mensuram o tempo e as mutações, que podem ser boas ou não, apenas mudam as pessoas, os lugares e o próprio tempo. Da mobilidade se tem a descontinuidade que não é precisamente advinda com um valor negativo (COELHO, 2011), mas sim como aquela que abre para análise, para o divisível, pois

reconhece-se que não raro existem entre uma unidade e outra espaços em branco, vazios, que não apenas são de difícil preenchimento como talvez nem sejam para se preencher ou diante de cujo preenchimento fica-se indiferente: aceita-se o vazio, trabalha-se sobre ele (COELHO, 2011, p. 49).

Já, o cientificismo é simplesmente a “fetichização da ciência” (COELHO, 2011, p. 50), é a porta da legitimação de conhecimento e a ratificação de grau de importância das coisas e das áreas a partir de sua aproximação do científico. O esteticismo é a arte por todos os lugares, “à medida que o século avança, *tudo* – da publicidade à moda, do projeto de máquinas ao trato corporal – vai incorporando, se não o processo da arte, pelo menos as aparências formais da arte” (COELHO, 2011, p. 50).

A ideia de esteticismo não é para julgar a qualidade dessa arte onipresente, apenas para compreender que o afastamento proposto pelo projeto de modernidade do produtor cultural de seu público, foi preenchido na pós-modernidade pela estética de massa (COELHO, 2011). O domínio da representação sobre o real é herança do esteticismo, já que a representação e o jogar com a pretensão estão muito mais presentes do que a realidade.

Beirando a idolatria, a representação prejudica a relação com a arte, como aponta Teixeira Coelho (2011, p. 52):

para unir a arte à vida não posso tomar o que é *representação pelo real*. Se fizer isso, estarei fazendo uma cultura da representação e não, como poderia, uma cultura do modo de representar ou uma cultura do representado – e, muito menos, uma cultura do real tal como representando neste filme ou naquela novela. Esteticismo e idolatria da representação são verso e reverso da mesma moeda.

Diante desse esboço de características é importante comparar a construção dos grandes projetos arquitetônicos ao longo dos séculos com a da sociedade moderna. Já que ambas possuem uma carga ideológica, seja por questões religiosas ou políticas, as construções antigas muito tinham de exibição de poderio. Na sociedade moderna há a sobreposição do novo, do moderno sobre o benefício ao público. Como atesta Teixeira Coelho (2011, p. 38), ao afirmar que os grandes projetos arquitetônicos

são expostos ao público mas não para que se opine sobre eles e, sim, apenas para convencer a todos da justeza da escolha do príncipe. O distanciamento entre produção cultural e povo não será, na modernidade, tanto uma questão de especialização na matéria cultural quanto um problema de autoritarismo no trato com a coisa pública.

A coisa pública deve ser tratada em benefício a todos, buscando desde a política habitacional até à cultural, assim como sobrepor o esteticismo à função da arquitetura. Resta questionar à modernidade sobre a transformação social sobre seu modo de ação. A modernidade serve para questionar as referências de moderno e compreender a visão de uma época como sendo democraticamente (e verdadeiramente) coletiva.

A construção de quaisquer outras moradias diferentes do padrão das superquadras era proibida, manifestando a exclusividade estrutural de Brasília frente à ocupação territorial do planalto central. Diante disso, o ideal de Brasília de não reproduzir as mazelas sociais pelas quais passava o país é ratificado diante da cidade nova:

Assim, quando o plano pressupõe que funcionários de menor escalão tenham o mesmo direito à cidade do que os de nível mais alto, não é porque o igualitarismo exista como um valor social na sociedade brasileira ou nos propósitos do governo. Certamente não. Baseia-se, antes de tudo, na intenção dos arquitetos de criar esse valor tanto para o Estado, patrocinador da cidade, como para sua população (HOLSTON, 1993, p. 86).

Brasília então foi criada como forma de utopia, porém distante da “revolução” defendida por Mário Pedrosa, e sim com vistas ao moderno e reestruturação social, onde a arquitetura seria o mecanismo de planejamento urbano objetivando total simbiose dos que ali morariam. Por isso mesmo ela foi construída como obra de arte e legitimada pelos especialistas críticos artísticos, sobrepondo os problemas sociais à estética modernista, acreditando que esta transformaria aqueles. Cria-se assim, a ideia de equidade por meio da distribuição de habitações desiguais em localidades habitacionais pensadas como igualitárias.

A utopia se veste, portanto, de um sentimento de ordem (ALVES, 2005) e encontra uma “crise da arte individual” (PEDROSA, 1981). Ou seja, Brasília seria um esforço do coletivo para a criação de uma obra de arte. Mas como bem sabemos, o esforço coletivo de construção foi coletivo em sua publicidade, mas a ocupação efetiva da obra de arte ficou a cargo das escolhas do governo.

Porém, “a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade ‘ideal’ ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta” (ALVES, 2005, p. 128). A obra de arte, então, foi construída como utopia e imaginário para uma população também ideal e imaginária.

Entretanto, se pensarmos as cinco características esboçadas por Teixeira Coelho, é possível ratificarmos Brasília como um projeto de modernidade para o Brasil: a própria construção irradia mudanças técnicas e ideológicas a partir do

momento que se pensa em uma cidade nova e inabitada para que depois sua população venha a habitá-la; a divisibilidade do país, onde há o litoral e o interior, sendo o primeiro a civilização e o segundo a ser preenchido pelo que é moderno; a legitimação da construção a partir de discursos de arquitetos de grande renome, reiterando o cientificismo como único viés de verdade; o esteticismo estampado em cada monumento a ser construído, a cada super quadra a ser levantada; e a idolatria da representação, onde os eixos se cruzam demarcando a modernidade que está por vir e a cruz como gênese da criação.

A partir disso, podemos pensar sobre a autoria do projeto, onde uns a defendem como obra coletiva, mas há a assinatura do artista. A atividade criadora dos arquitetos fez com que Brasília reproduzisse a ideia de arte e de reconstrução de todo um país, configurando uma força de planejamento e convívio social amigável, onde não há a percepção de atraso, apenas a percepção da modernidade com seus propósitos de restaurar a simbiose social.

É importante levantar o ponto sobre autoria a partir do momento que atribuímos a obra ao seu criador. Sabe-se que quem “criou”, ou seja, quem realizou a atividade criativa, foi Lúcio Costa, porém quem a construiu, em seu sentido literal, foram os candangos. Este signo vazio e genérico atribuído aos trabalhadores da construção civil – para nomear operários que em sua maioria possuíam baixo nível de escolaridade e chegavam à Brasília já sobrecarregados por uma condição de vulnerabilidade social – serviu como rótulo para a classe trabalhadora menos favorecida que via em Brasília a esperança de alcançar o progresso econômico-social tão esbravejado nos discursos de propaganda e difundido nas informações de parentes e amigos que aqui chegavam e estimulavam a vinda daqueles que ficavam.

Utilizando-se desse termo genérico para estereotipar uma população completamente heterogênea, o governo consagrou o papel dos candangos (LUIZ e KUYUMJIAN, 2010). Construía-se então um signo esvaziado recheado de menções à coragem e ao protagonismo destes sujeitos anônimos (e que assim deveriam permanecer). Legitima-se por meio dessa existência esvaziada e generalizante o aspecto de obra coletiva, porém ao buscar nomeações não genéricas são os nomes dos arquitetos e engenheiros envolvidos, bem como a figura de JK como ordenador carismático do governo que surge em um primeiro plano.

A massa de trabalhadores braçais se tornaria então candangos, não sendo considerados pioneiros e nem autores da obra de arte, como podemos

evidenciar pela passeata de carros e caminhões com candangos desfilando na inauguração da nova capital.



Figura 4 – Edição de abril de 1960 da Revista Manchete mostrando a despedida dos candangos frente à inauguração da capital⁹.

A Revista Manchete trouxe em sua edição sobre a inauguração de Brasília, fotos da “Parada dos Candangos”, mostrando a quantidade de trabalhadores que fizeram uma passeata como “heróis” da construção, mas que na verdade estavam fazendo a sua aparição para dar adeus à Brasília. O objetivo principal da presença dos candangos em Brasília estava concluído, já não seriam mais necessários. De acordo com o plano para a nova capital, boa parte dos trabalhadores deveria voltar para suas cidades de origem, quanto aos demais, iriam ser “absorvidos” pela cultura agrícola a ser organizada (COSTA, 1974).

A idealização de Lúcio Costa coloca a permanência dos candangos após a finalização da construção como estranha aos objetivos que ali se propuseram (BRITO, 2010). A utopia da cidade esbarrou na idealização de seus sujeitos, já que o projeto não considerou a dinâmica da cidade e sacrificar todo o planejamento

⁹ Fonte: <https://revistasantigasdobrasil.wordpress.com/2012/03/25/manchete-brasilia-edicao-historica-parte-2/>.

urbano prévio não estava entre as intenções de Brasília, mesmo que esta estivesse sendo ofertada ideologicamente como obra de arte coletiva.

O atendimento a esta coletividade seria limitada a funcionários públicos e o governo. Em 1974 Lúcio Costa ratificou os objetivos da cidade e disse que o limite populacional deveria ter sido de 500 a 700 mil habitantes. Cedo, portanto, se colocaria um problema para a capital: E agora, para onde os candangos iriam? A ocupação da utopia Brasília “para onde os de boa vontade e os melhores do grupo social iriam” (PEDROSA, 1981), já tinha o seu ideal de população: “Essa derrocada precoce do modelo de expansão idealizado teria fundamentado um rigoroso controle dos domínios do centro urbano” (BRITO, 2010, p. 34).

Os candangos utilizavam os alojamentos simples e malcuidados perto das obras e as malas como guarda-roupa (LUIZ e KUYUMJIAN, 2010). O fluxo migratório para Brasília fez com que a cidade fosse tomada por um grande déficit habitacional, forçando os trabalhadores a levantarem barracos que não representavam a dignidade humana tão anunciada por seus idealizadores. Mesmo a chamada Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante) era edificada para o alto escalão da carreira de engenharia civil e também para comerciantes, não havia lugar para os candangos até as criações formais das cidades satélites.

Todo o discurso de participação e solidariedade que baseou a fala de Juscelino durante a construção exigia a força e a coragem dos candangos para realizar a grande obra da cidade moderna para o país. Exigia-se deles, mas não havia em troca o incentivo ao pertencimento, constituindo Brasília como um não lugar¹⁰ ao buscar atribuir-lhe a característica de mera zona de trabalho para alguns de seus sujeitos.

A obra de arte então faz sentido quando concebida como ato individual, sendo atributos de coletividade somente aqueles signos que pudessem lhe conferir uma espécie de artificialidade social. Era preferível a expulsão à aniquilação dos princípios de construção da obra de arte. Por isso “não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto” (ALVES, 2005, p. 129).

Dessa forma, os mecanismos de repressão, remoção e estratificação social estavam ali presentes no sonho da cidade moderna que abraçava o ideal de

¹⁰ Não lugares são espaços não identitários, não históricos e não relacionais (SÁ, 2006, p. 216).

progresso, participação e solidariedade. Essas três conjecturas são parte do plano moderno de Brasília, mas existem ranhuras em sua interpretação mais profunda, sendo estas externalizadas a partir do idealizado para o materializado, tendo que encarar a realidade com suas pessoas reais, aqueles que vieram preencher um vazio simbólico, mas que não aceitariam mais a condição de signos esvaziados.

Os que construíram queriam moradia, acesso à cidade, tudo o que foi prometido no projeto de modernidade através da arquitetura moderna. Os sujeitos reais reivindicam problemas reais. Não queriam ser afastados da cidade que eles construíram, entretanto, sua presença nas localidades não-periféricas indicava a falência do projeto modernista (e revolucionário) socialmente prenunciado. O projeto de modernidade que trazia o movimento do modernismo em pauta reiterava o que é moderno. A obra de arte que foi Brasília determinava a aspiração daquilo que é moderno, porém reproduzia as desigualdades sociais, não quebrando com a lógica de afastamento e de distanciamento entre a obra e os que a construíram.

Neste capítulo que encerra a Parte 1, discutimos os conceitos de modernismo, moderno e modernidade como forma de basear a construção de Brasília como projeto de modernidade e compreender o aspecto autoral envolvido. A autoria indica a característica de obra de arte que Brasília possui, o que será discutido na Parte 2. A expulsão dos candangos após a finalização da construção, indica o afastamento dos que a construíram, certificando de que o plano de Lucio Costa mantivesse sua originalidade e suas características.

A Parte 2 discutirá Brasília como espaço cultural e artístico por excelência, já que há essa noção de Brasília como obra de arte. A marginalização cultural, a negação do direito à cidade e a cidadania cultural começaram a tomar forma para se pensar como superar esse afastamento espacial e social de Brasília, buscando o acesso à cidade como um dos pontos principais para o exercício da cidadania cultural.

PARTE 2: BRASÍLIA-ARTE E A MARGINALIZAÇÃO CULTURAL

Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo tcheco que morou durante 32 anos em São Paulo e que denominava Brasília como uma cidade por se compor por três categorias que, para ele, eram sínteses da configuração urbana: “o privado (a casa, o oikos), o político (a praça pública, a ágora) e o cultural (o templo, o lugar do culto religioso)” (FREITAG-ROUANET, 2000, p. 30).

Para ele há todo um processo histórico e sincrético que faz com que a cultura crie algo absolutamente novo, o que poderia demorar milênios. Entretanto, ao considerar Brasília como cidade por conter o espaço cultural e as demais categorias, Flusser afirma que há uma amálgama de línguas, raças e religiões que confere aquilo que temos de cultural no espaço urbano (FREITAG-ROUANET, 2000). A surpresa está na época que Flusser escreveu sobre a capital: a cidade apenas tinha dez anos desde sua inauguração, como bem apontou Freitag-Rouanet (2000, p. 31).

A questão aqui levantada através do filósofo é a criatividade com que Brasília foi construída baseando-se na ideia de “novos códigos” na linguagem das imagens artísticas para o seu planejamento urbano, dando a entender criatividade e originalidade, exatamente a busca do novo contrapondo-se ao tradicionalismo dos “velhos códigos”. Cabe conceituá-los:

(...) os ‘códigos velhos’ são associados aos sistemas de escrita, da pintura, escultura e música, isto é, às formas de expressão tradicionais da vida e cultura humana. Os ‘códigos novos’, em contrapartida, são para Flusser aqueles que se baseiam nos modernos sistemas digitais, como desenvolvidos pela nova eletrônica, informática e ciências da computação, com suas novas linguagens ‘hard e software’. São ‘códigos mistos’, para Flusser, a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, o design e a música eletrônica” (FREITAG-ROUANET, 2000, p. 32).

Daí que falar da arquitetura de Brasília e de como a cidade foi construída é afirmar que há um espaço cultural em sua essência. Flusser também defende a recriação do velho a partir de técnicas modernas de forma a diferenciar este que seria o novo do mundo mazelado e conflituoso conhecido pela Europa. Tal leitura nos possibilita estabelecer uma conexão com a negação da história anterior à

capital, diante dos propósitos de reconstruir um novo país através de sua concepção moderna.

Diante disso, podemos afirmar que o espaço urbano de Brasília é um espaço cultural por excelência, onde a arquitetura se encontra com o fazer artístico e concentra a maior parte dos equipamentos culturais (tanto antes quanto atualmente). A cidade é uma forma estética que foi validada pelos críticos e moradores de Brasília, porém distanciando-a dos que a construíram ou trabalham ali. Entretanto, conforme lembra Silva (2014) o que faz uma grande experiência estética é a vida diária que ali se entrecruza.

O sentido da arte é construído. Como então foi construído o sentido da obra de arte Brasília? O espaço cultural ali nascente contou com diversos sentidos sociais, mas da parte dos candangos expulsos, o Plano Piloto não era considerado lar onde se cria manifestações sociais ou artísticas, onde a vida diária ressignifica e dá autoria estética para o local. Segundo o Senhor César Trajano de Lacerda em seu depoimento (LACERDA, 1995) as pessoas “queriam casa, trazer a família. Isso é morar, criar vínculo, permanecer, ter como lar”.

O vínculo, conforme o senhor César apresenta, é o sentimento de pertencimento, é compreender o local como parte de sua identidade. A arquitetura moderna de Brasília foi feita pelos candangos, mas foi negada a eles sua utilização do espaço urbano e cultural. Sabe-se que, conforme o plano original, as cidades satélites seriam construídas após a inauguração da cidade, tendo o objetivo de não ocupar desordenadamente os locais próximos à capital:

A implantação de Brasília partiu do pressuposto de que sua expansão se faria através de cidades-satélites, e não da ocupação urbana gradativa das áreas contíguas ao núcleo original. Previa-se alternância definida de áreas urbanas e áreas rurais - proposição contrária à ideia do alastramento suburbano e extenso e rasteiro (REVISTA BRASÍLIA, 1988, p. 14).

A dominação dos espaços de Brasília surge então a partir de uma disputa ideológica e política. Brito pressupõe que esses espaços são objetos de desejo: “O território urbano possui uma excepcional capacidade de representar e mesmo induzir valores, significados, anseios e experiências, enquanto palco e cenário da vida social” (2010, p. 24). Isso nos mostra que a vida social imposta pela concepção arquitetônica de modernidade e progresso social era limitada à Brasília, todo o

andamento urbano que se formou ao redor dela, não faz parte do imaginário estético de simplicidade, equilíbrio e crescimento social.

Os dois capítulos que compõem a Parte 2 vão discutir sobre fragilidade do projeto de modernidade imbricado em Brasília e questionar o processo de limpeza para manter o plano de Lucio Costa “intocado”. A cidadania cultural será conceituada para compreender todos os aspectos e características propostas nesse trabalho, o que servirá de base para se pensar o que está acontecendo no Plano Piloto como forma de intervenção urbana e abertura de espaço para expressões culturais, reivindicando o direito à cidade.

Capítulo 4 – Por à margem para preservar a Brasília ideal

Brasília, em seu projeto de cidade moderna que inspira uma obra de arte, possui algo de “intocabilidade”. É comum perceber que as obras de arte não podem ser tocadas, por questões de técnicas de cuidado ou simplesmente por ter em sua essência o papel de objeto a ser contemplado:

Ne pas toucher aux oeuvres... Não se pode tocar as obras. O insidioso imperativo – epítome de um ideal romântico e pequeno burguês, de teor quase proverbial – (...) Tal frase, quiçá emblemática, demarca de maneira muito clara, se não evidente, um domínio de poder; (...).

Reside nesta afirmativa ‘Não se pode tocar as obras’ como que um dogma e uma negação. Como dogma, a sentença apresenta-se como absoluta, a-histórica, atemporal e, sobretudo, não passível de ser questionada. Como negação, ela não apenas nega como também inviabiliza uma relação – compreendida nesse caso como experiência (estética) (PEREIRA, 2013, p. 310).

A experiência estética que Brasília, como espaço cultural e artístico por excelência, poderia potencializar, se perde a partir do momento em que ratifica o distanciamento entre obra de arte e a vivência cotidiana dos que nela vivem. Prova disso é o tombamento de Brasília em 1987 que corrobora a intocabilidade dessa obra de arte e o afastamento de vivências e mudanças que podem ser encontradas em outras cidades. Após a construção de Brasília, com o objetivo alcançado, os candangos tiveram que sair dali. A formação das cidades satélites foi acelerada para receber esses trabalhadores e suas famílias. O projeto idealizado não foi fracassado, e sim colocado em contradição (HOLSTON, 1993).

Holston (1993) pontua que a cidade vazia construída para receber os moradores do funcionalismo público, já negava a incorporação dos candangos que construíram a própria cidade. Ela deveria ser levantada pelos trabalhadores, mas deveria permanecer vazia até a chegada dos moradores “de direito”. Para isso, sobraram as cidades satélites e a expulsão dos candangos de Brasília. Como afirma Holston:

(...) pois os planejadores reagiram à deformação de seus planos exorcizando os fatores que consideravam responsáveis por isso (como invasões e favelas, crescimento caótico, e organização política subversiva) por meio das mesmas medidas distópicas (negando direitos políticos, reprimindo associações voluntárias e restringindo a distribuição de benefícios públicos). Assim, ao combinar as contradições básicas das premissas de Brasília, criaram uma versão exagerada – quase uma caricatura – daquilo de que procuravam escapar (1993, p. 200).

Enquanto a elite recusava o estilo de vida com a estética modernista por meio da construção de casas à beira do lago, os trabalhadores e demais pessoas que estavam ali pela esperança de Brasília foram realocados nas cidades satélites. A tentativa de superação da desigualdade social através da construção de uma nova cidade atingiu não só a negação do resto do país, mas também aumentou a disparidade social e econômica vista nos demais centros urbanos brasileiros (HOLSTON, 1993).

Quando se pensou que os servidores públicos pudessem viver nas mesmas condições que os demais servidores de alto escalão, colocou para a arquitetura a função de negar e de transformar toda a desigualdade social vivida no resto do Brasil. Mas a cidade foi habitada pelo resto do Brasil que foi negado no planejamento de Brasília (HOLSTON, 1993).

Como concepção, a organização de Brasília deveria transformar a sociedade brasileira. Porém, na própria cidade o direito à ocupação foi negado aos que a construíam, e hoje se tem o contínuo afastamento da ocupação de Brasília como espaço cultural, como local de busca. Negar, aos trabalhadores a moradia (à época do término e posteriormente à inauguração da cidade), é atestar a projeção de que se evitasse que os demais problemas sociais do resto do país “fincassem raízes na cidade inaugural” (HOLSTON, 1993, p. 200).

Berman visitou Brasília em 1987 para falar sobre o seu livro “All that is solid melts into air”. A sua experiência da visita é relatada no prefácio após uma citação de *Underground Man*¹¹ de Dostoiévski, que, no final diz “(...) *perhaps he only likes to build it, and does not want to live in it*”¹² (DOSTOEVSKY, 1918 apud BERMAN, 1988).

É com esse monólogo um tanto perturbador do personagem principal, que Berman diz que ao chegar de avião em Brasília viu por cima uma cidade que parecia dinâmica e empolgante, porém, ao estar nela, observando as pessoas que existiam ali, trabalhando e vivendo, percebeu o sentimento de vazio e a falta de espaço público para as pessoas se encontrarem e passarem o tempo juntas (BERMAN, 1988). Diz o autor:

Brasília's design might have made perfect sense for the capital of a military dictatorship, ruled by generals who wanted the people kept at a distance, kept apart and kept down. As the capital of a democracy, however, it is a scandal. If Brazil is going to stay democratic, I argued in public discussions and the mass media, it needs democratic public space where people can come and assemble freely from all over the country, to talk to each other and address their government – because, in a democracy, it is after all *their* government – and debate their needs and desires, and communicate their will (BERMAN, 1988, p. 7)¹³.

A fala de Berman expõe a fragilidade do projeto de democratização e da superação das desigualdades sociais através da arquitetura moderna de Brasília. Assim, o questionamento se dá no direito à cidade, no direito à conviver na cidade e fazê-la de lar e de oportunidade de organização de grupos; um espaço não só de convivência, mas também de atuação política e cultural, e não para manter os sujeitos quietos (BERMAN, 1988).

Holston (1993) traz o termo “*brasilite*” que significa uma vida cotidiana aquém dos prazeres. Esse termo muito tinha a ver com os trabalhadores candangos

¹¹ Berman cita um monólogo do personagem principal do romance “Notes from Underground” publicado em inglês em 1918.

¹² Tradução livre: “(...) talvez ele só goste de construir, e não quer viver lá dentro”.

¹³ Tradução livre: “O projeto de Brasília poderia ter feito todo o sentido para a capital de uma ditadura militar, governada por generais que queriam manter as pessoas distantes, separadas e sem voz. Como a capital de uma democracia, entretanto, é um escândalo. Se o Brasil irá continuar democrático, eu argumentei em discussões públicas e na mídia, o país precisa de lugares públicos democráticos onde as pessoas de todo o Brasil possam vir e se reunir livremente, conversar entre si e se dirigir ao governo – porque, em uma democracia, afinal, o governo é *delas* – e debater suas necessidades e desejos, e comunicar suas vontades”.

na construção de Brasília, mas também envolve a contemporaneidade da vida em Brasília. Há ausência de grupos de pessoas e a rotina se resume a ida e volta do trabalho. A cidade utópica de Brasília é rejeitada (HOLSTON, 1993), os questionamentos sobre a aproximação de pessoas e o uso da cidade para superar o *brasilite* põe à prova o projeto de dois eixos que se encontram. O concreto se eleva, os eixos se encontram, mas as pessoas vivem longe uma das outras, procurando espaço para vivenciar a cultura, o social e a política.

O espaço organizado de Brasília por meio da arquitetura cria distâncias que interfere diretamente nas práticas e experiência do dia a dia:

As asas que habitam o imaginário sobre Brasília não parecem alçar voo em direção ao encontro coletivo, ao contrário, o modelo de ocupação ali instituído parece gerar profundas separações. As longas distâncias, a dissociação entre zonas de trabalho e moradia, a impessoalidade, o trânsito que privilegia os carros, o desenho de ruas sem esquinas etc (CARVALHO, 2014, p. 26).

É por isso que a disposição arquitetônica não parece chamar para a organização coletiva, como se a obra de arte de Brasília cumprisse seu destino como arte: ser intocável pelos cidadãos brasileiros. No próprio mito fundador há a menção à *solidão* (CARVALHO, 2014), pois o planalto central era visto como um “sertão”, subjugando a história do lugar e indicando o interior do país como uma imensidão a ser explorada pelo homem moderno.

Neste capítulo vimos sobre a intocabilidade da obra de arte e da negação para os *candangos* do direito à cidade. Questionar a construção de uma cidade por um arquiteto que não irá morar nela é reivindicar espaços públicos que possibilitem relações e vivência entre as pessoas e o espaço urbano. A expulsão dos *candangos* denota a fragilidade do projeto de modernidade de Brasília e infere a *brasilite* como vivência da vida sem o prazer, o que servirá de base para pensarmos a cidadania cultural no contexto atual do Plano Piloto. E é exatamente isso que será discutido no próximo capítulo, além do conceito de cidadania cultural, há exemplos de intervenção e organização social de pessoas para se pensar o contexto cultural da cidade.

Capítulo 5 – Pensando a cidadania cultural no contexto brasiliense

Pensar, portanto, a dimensão cultural e artística de Brasília e sua relação com a cidade é trabalhar esses aspectos da dignidade humana junto às dimensões políticas e econômicas que ali se fizeram presentes. Brasília por ser um bem público e artístico, já que foi financiada pelo Estado e considerada obra de arte, está valorada como pertencente ao coletivo. Entretanto, sabe-se que há uma parcela escolhida para a ocupação desse bem arquitetônico.

Pensando no aspecto holístico de garantia de direitos, é possível compreender a importância dos direitos culturais no gozo dos demais direitos (civis, políticos, econômicos e etc). A exclusão espacial e econômica em Brasília é análoga aos demais processos de urbanização pelo país, pois “a cidade expressa espacialmente, de forma concreta, através de suas funções e de sua estrutura interna, as relações sociais” (PAVIANI, 1985, p. 45).

Essas relações sociais foram imbuídas de utopia e de ação modernista, fazendo com que fosse legitimada a expulsão dos candangos e suas famílias, para que se conservasse o ideal arquitetônico e artístico. Os bens, serviços e demais infraestruturas que são valorizados no meio urbano foram basicamente concentrados no Plano Piloto, como também acontece em outras cidades e metrópoles pelo Brasil. Entretanto, as grandes distâncias espaciais que separam o plano original das cidades surgidas depois, reforça em Brasília tal discrepância, dificultando sobremaneira o uso de muitos de seus bens culturais. Assim,

O novo espaço é produzido pela sociedade total, que percebe o território ainda intocado como espaço vivido e experienciado ubiquamente. Colocam-se em prática ações que reproduzem as relações globais da sociedade no ato mesmo em que se constrói a cidade. (PAVIANI, 1987, p.128).

O argumento aqui é de que o espaço urbano que é também cultural, por ser um bem comercializável e motivo de disputas constantes, transparece em Brasília nas relações sociais, configurando seu espaço planejado como centralizador dos equipamentos culturais e de lazer, distanciando fisicamente os que ali não eram os cidadãos planejados.

Manoel Pereira da Silva, em entrevista concedida no ano de 1990 ao ArPDF indica que durante a construção a preocupação era “levantar” Brasília, nesse

sentido o lazer se chocava com a ausência de espaço e com a prioridade das construtoras. Antes das cidades satélites, as invasões e os alojamentos eram a casa dos candangos. Manoel ainda explica que o lazer era a conversa, os trabalhadores utilizavam da oralidade para trocar experiências e construir sociabilidades no alojamento-lar, depois de um longo dia de trabalho.

Deu-se, portanto, um longo processo de marginalização cultural que evidencia a disputa do espaço urbano e cultural de Brasília. Pôr à margem determinadas pessoas é reforçar a não garantir dos direitos culturais, ou seja, não há espaço físico e símbolo para se expressar culturalmente. Questões que até hoje são discutidas devido a pouca realização de espaços e equipamentos culturais nas cidades periféricas, atualmente chamadas de Regiões Administrativas. Percebe-se que a intocável obra de arte Brasília construída pelos candangos e trabalhadores representa a tentativa de moldar novas relações sociais baseando-se em utopia e cidadãos planejados e com determinado perfil.

“Uma vez que a cultura é o que ‘cria o espaço onde as pessoas se sentem seguras’ e ‘em casa’, onde elas se sentem como pertinentes e partícipes de um grupo’, de acordo com essa perspectiva, ela é condição necessária para a formação da cidadania” (YÚDICE, 2013). Brasília como espaço essencialmente cultural e artístico, baseando-se no moderno, era de se esperar uma construção crítica das relações sociais, ultrapassando a utopia e marcando a nova capital como foco de mudança e de responsabilização diante daqueles que a construíram e foram expulsos.

Corroborando com o que foi dito até o momento, é possível compreender que as invasões, os alojamentos e a gênese das cidades satélites não contribuíram para uma cidadania cultural daqueles trabalhados e candangos que construíram essa obra de arte. Digo construir, porque criar, tornar viável, fazer e todo o aspecto criativo e monumental ficou como autoria dos arquitetos, engenheiros e governantes envolvidos na empreitada Brasília:

Presidente Oliveira, como era conhecido, então, em Portugal. Eu acho extremamente simpático. De modo que tive vontade de lembrar. O segundo, o Arquiteto Soares (palmas prolongadas), para homenagear o pai de Oscar Niemeyer. Finalmente, o Engenheiro Pinheiro (palmas prolongadas) que, desprendido do prenome bíblico, parece até outra pessoa. Engenheiro Pinheiro soa assim um pouco

diferente. Essas três personalidades excepcionais fizeram Brasília (COSTA, 1974, p. 22).

A cidade, então, não é de autoria daqueles que trabalharam aqui, e também não parece pertencer aos que aqui vivem. Daí, pensar a cidadania cultural no contexto de Brasília é tentar compreender como os direitos culturais estão sendo buscados e vivenciados nesse espaço frio e arquitetônico da cidade. Mais do que mera formalidade na garantia de direitos, a cidadania cultural em uma perspectiva subjetiva e protagonista faz-se necessária para valorizar e estimular os movimentos de ocupação da cidade. Ter acesso à cidade e ocupá-la, é exercer a cidadania cultural.

O conceito de cidadania cultural ainda é pouco pesquisado e, para esse trabalho, optei por pensar uma conceituação que abarcasse os objetivos da pesquisa e dos movimentos de ocupação da cidade. Fazer jus à organização dos cidadãos brasilienses para movimentar a arte, a ocupação, a música e etc do cenário da cidade, requer pensar a cidadania cultural nesse contexto específico. A questão da subjetividade no conceito aqui pensado advém da psicologia e imediatamente pensamos em sua singularidade:

O fato de a subjetividade referir-se àquilo que é único e singular do sujeito não significa que sua gênese esteja no interior do indivíduo. A gênese dessa parcialidade está justamente nas relações sociais do indivíduo, quando ele se apropria (ou subjetiva) de tais relações de forma única (SILVA, 2009, p.172).

A subjetividade faz o sujeito tornar-se humano, mas o que vale aqui não é falar somente sobre o psiquismo e sim pensar nas relações sociais e o sujeito atuante. É ele que irá ressignificar as experiências de forma singular e única, daí que trazer esse conceito para a cidadania é importante, é valorar a peculiaridade de cada sujeito e sua força de atuação própria e em conjunto (nas relações sociais) para exercer sua cidadania cultural.

A perspectiva protagonista só tem a acrescentar à ideia de subjetividade, já que coloca o sujeito como atuante, ativo e transformador da realidade, o que vale pensar o protagonismo do sujeito ou de um grupo de sujeitos no alcance da cidadania cultural. É pensar na singularidade, mas também nas relações sociais que movimentam a organização de grupos sociais para a ocupação da cidade.

Como forma de compreender essa cidadania cultural em sua perspectiva subjetiva e protagonista, buscamos alguns movimentos artísticos de Brasília que impõem o direito à cidade, o agrupamento de pessoas e a introjeção do aspecto político que a cidade de Brasília tem em seu projeto de idealização. É importante ressaltar que boa parte dos equipamentos culturais da cidade estão em situação de abandono, que até já foram alvo de protestos¹⁴, como o Espaço Cultural Renato Russo na 508 sul e o Teatro Nacional. Esses movimentos culturais e artísticos estão querendo ter o direito à cidade como forma de expressão, de economia, de política, para ir de encontro à ideia de que o que tem de bonito em Brasília é apenas a arquitetura moderna e o modernismo em cada *pilotis* das quadras.

As galerias de arte pelo Plano Piloto trazem a possibilidade de exposição sem muita burocracia em espaços que convergem os eixos. A Galeria Ponto, localizada no subsolo do Mercado Cobogó na 704/705 norte, tem desde programação educativa a coleções de arte contemporânea¹⁵. A premissa da galeria é “contar histórias”, mas também abre seu espaço para que possamos ouvir essas histórias através de mostras e exposições.

Com poucos espaços museais abertos para exposição e visitação, o Elefante Centro Cultural também veio para somar na capital como espaço para residências artísticas, exposições, pontos de encontro e cursos de desenho e de história da arte. Localizado na 706 norte, o Elefante se denomina como “espaço autônomo de discussão, de produção experimental e de exposições de arte contemporânea”¹⁶. A autonomia muito se aproxima da perspectiva protagonista da cidadania cultural, a partir do momento que se tem toda uma vivência particular e construção coletiva dos que trabalham no centro cultural, mas também dos que visitam, seja para as exposições ou para participar dos cursos.

Ocupar a arquitetura da cidade com poemas é um dos objetivos do Coletivo Transverso, fundado em 2011 por um grupo de amigos de Brasília. O Coletivo faz intervenções urbanas utilizando stencil, grafite, sticker e performance. O Plano Piloto está cheio de poemas e intervenções realizados pelo grupo de artistas, conferindo poeticidade e reflexão por meio de locais não convencionais. Esse fazer

¹⁴ Uma mostra fotográfica no Café Savana na 116 norte faz um apelo ao abandono dos equipamentos culturais em Brasília: <https://catracalivre.com.br/brasil/agenda/gratis/exposicao-protesta-sobre-abandono-de-espacos-publicos-com-nu-artistico/>.

¹⁵ Fonte: <http://galeriaponto.com.br/a-galeria-ponto/>.

¹⁶ Fonte: <https://www.facebook.com/BRASILIACONTEMPORANEA/info/?tab=overview>.

artístico questiona o museu como único espaço para fruição artística e traz o concreto como possibilitador de intervenções autorais que cheguem àqueles que estão indo ao trabalho, voltando da escola ou apenas passeando.

A cidadania cultura protagonista e subjetiva transparece nos poemas de intervenção urbana do Coletivo Transverso a democratização do que é a arte urbana¹⁷. Buscar o direito à cidade e à arte é possível através dos poemas espalhados pela cidade, conferindo o potencial dessa arte para e expressão artística de outros autores, mas também da população que ressignifica o concreto através dos poemas ali colocados. O alcance popular busca o protagonismo dos artistas de rua, mas também identifica toda a subjetividade envolvida na reflexão de ler um poema.

É importante ressaltar que a reflexão aqui proposta se restringe ao espaço do plano piloto por conta da discussão da construção de Brasília na perspectiva da arquitetura moderna. As intervenções no espaço urbano acontecem em todo o Distrito Federal e essa restrição não impõe um julgamento qualitativo e sim demonstra a retomada do Plano Piloto como espaço cultural por meio da população, já que o direito à cidade foi negado desde a expulsão dos trabalhadores para as cidades satélites até os dias de hoje, onde se tem a intocabilidade da arquitetura e do distanciamento do que aqui vive da vontade pulsante de se expressar culturalmente e artisticamente.

Pensando, portanto, nas novas formas de ocupar o espaço arquitetônico de Brasília, podemos dar destaque aos poemas do Coletivo Transverso nas paradas de ônibus da Asa Norte, dando ao local de apenas passagem ou espera uma espécie de contemplação de arte visual e escrita, valorizando simbolicamente o não-lugar.

¹⁷ Para saber mais: <http://lounge.obviousmag.org/caetanese/2013/12/a-poesia-publica-do-coletivo-transverso.html>.



Figura 5 – Intervenção do Coletivo Transverso na parada de ônibus na 612 norte. Foto: da autora.

Outro exemplo de ocupação de locais considerados não-lugares é o evento Forró Pé de Passagem, que ocupa ativamente o espaço das passagens subterrâneas que ligam as quadras 200 às 100. A escolha do lugar é intencional¹⁸ e exalta a possibilidade de uso desse espaço para a dança, especificamente para o forró. O evento propõe o encontro entre pessoas, reagindo à “brasilite negativa” (MELLO, 2015), colocando à prova a cidade nova e organizada através da ocupação de um espaço de passagem, conferindo furor cultural e entretenimento em um local improvável de concreto e de não-lugar.

¹⁸ Há uma chamada no blog Quadrado Brasília sobre um dos evento do Forro Pé de Passagem: <https://quadradobrasilia.wordpress.com/2014/09/12/forro-de-vitrola-pe-de-passagem/>.



Figura 6 – Forro Pé de Passagem nas passagens subterrâneas entre as quadras 111 e 211 norte no dia 4 de outubro de 2015. Foto: Mariana Leal Fotografia.¹⁹

Pensando nas intervenções artísticas e urbanas, Pedro Sangeon, criador do Gurulino, guia um passeio de bicicleta²⁰ pela cidade com paradas nas obras realizadas nos muros, parada de ônibus e demais espaços da cidade. O Gurulino, personagem que já faz parte da paisagem de Brasília, também é um exemplo da vivência artística que acaba adicionando personagens abstratos na história urbana de Brasília. O Rota Street Art abre espaço para conhecer alguns espaços que possuem intervenções artísticas urbanas pela cidade, além de ter um artista brasileiro como anfitrião.

¹⁹ Fonte: <https://www.facebook.com/events/917674721646175/>.

²⁰ O evento do passeio no Facebook lista mais informações e a agenda dos próximos Rotas Street Art: <https://www.facebook.com/events/1559341750988503/>.



Figura 7 – Uma das paradas do Rota Street Art, com a arte de Gurulino à direita. Foto: da autora.

Esses movimentos, grupos e intervenções têm em comum o protagonismo da cidadania cultural e estão se organizando para buscar a vivência cultural e política que a cidade pode proporcionar, tentando quebrar a frieza e o clima bucólico que esteve inserido na promessa da cidade moderna. Há espaços para as pessoas e, conseqüentemente, há locais para que elas se encontrem e façam da cidade a verdadeira obra de arte: superando a ideia de intocabilidade e pensando novas formas de ocupação de Brasília através da arte.

É importante ressaltar que os equipamentos culturais, centralizados no Plano Piloto, precisam voltar a ser ocupados com programas e ações, mas também devemos pensar que a cidadania cultural não precisa necessariamente ser institucionalizada e sim buscar espaços e expressões que democratizem o acesso e possibilitem o fazer artístico nos concretos que deram forma à Brasília, resgatando o direito à cidade e efetivando o caráter político contido no projeto de cidade moderna mediante ações para exercer a cidadania cultural no espaço em que vivemos.

Pensar na reocupação da cidade, buscando ações coletivas culturais e/ou intervenções na arquitetura com ocupações e arte, é compreender que a superação da marginalização cultural é fundamental para alcançar a cidadania cultural e o

direito à cidade. Esses novos modos de ocupar o espaço da cidade compõem a “subversão da programação prévia” (CARVALHO, 2014, p. 27) durante o plano idealístico de Brasília. Ou seja, apesar de termos o aspecto da solidão, da distância física, de uma cidade “fria”, essas novas ocupações subvertem a orientação arquitetônica proposta inicialmente para Brasília.

Neste capítulo que fecha o trabalho, o conceito aqui criado de cidadania cultural foi fundamental para se pensar a superação da marginalização cultural agravada pela negação do espaço urbano. Trazer exemplos de grupos e de pessoas que estão reivindicando a cidade é questionar o modelo de autoria de Brasília, cuja base é ligar a capital ao grupo técnico de arquiteto e engenheiros e abrir o esquecimento daqueles que realmente a construíram: os candangos. A autoria da cidade é dos candangos, e também dos que hoje aqui vivem. A transmutação da cidade se dá a partir das experiências e vivência que ela nos permite. Ter espaços, grupos e pessoas que querem mostrar a Brasília cultural é reafirmar que o moderno não é artificial, e sim feito de pessoas e da cultura ligada a elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Que direito à cidade é esse?

Este trabalho permitiu chegar à conclusão de que a cidadania cultural subjetiva e protagonista permite pensar maneiras de superar a concepção expulsória intrínseca à construção de Brasília como obra de arte da arquitetura moderna. A concepção de Brasília como obra de arte induz a pensá-la como intocável, sendo apenas para contemplação, o que reforça a atmosfera bucólica do projeto de Lúcio Costa.

A importância da cidadania cultural deve contribuir para que os espaços culturais institucionais e/ou não-institucionais sejam vistos como potencializadores da experiência estética de Brasília, que é cultural, social e política. A partir disso, podemos superar a visão de Brasília apenas como obra de arte em sua intocabilidade e redescobrir a cidade, reivindicando o direito à cidade e negando o *brasilite*.

Sabe-se que Brasília colocou o país na rota histórica da arquitetura moderna e que os prédios e monumentos transparecem esse turismo arquitetônico. Não é o objetivo aqui destituir Brasília de toda a sua beleza, porém convém questionar a partir de dados históricos a negação de ocupação dessa cidade, seja pelos *candangos* expulsos para as cidades satélites, seja pelos artistas nas passagens subterrâneas e paradas de ônibus.

É importante exaltar o protagonismo e capacidade de organização que os grupos artísticos e culturais têm na cidade, buscando seus direitos de expressão e de transformação da cidade no seu espaço de experiência cultural e artística. Brasília que se põe como democrática pela questão da moradia, onde todos os funcionários públicos do mais diverso escalão iriam conviver nas Super Quadras, recusou a seus próprios autores-construtores o direito à ela. Questionar isso é importante para discutir a situação dos espaços culturais e da escassa viabilização de ocupação da cidade no aspecto cultural e artístico.

O direito à cidade é de intensa importância para superar a marginalização cultural. E, como foi visto aqui, esse direito foi negado desde a construção de Brasília. O afastamento espacial contribui para se pôr em prática o exercício da cidadania cultural subjetiva e protagonista. As constantes tentativas de afastamento espacial e a própria historicidade de expulsão dos *candangos* faz com que Brasília

seja vista como uma cidade de solidão e de concreto. Demonstrar através dos movimentos artísticos urbanos, como o Coletivo Transverso e as galerias que dão espaço para exposições e contextos educativos sobre arte, como o Elefante Centro Cultural, marcam a cidade para que os brasilienses e cidadãos busquem sua cidadania cultural subjetiva e protagonista embaixo do bloco ou na rua.

A questão fundamental de se discutir daqui pra frente é como abrir mecanismos de incentivo e de fortalecimento para que essas ocupações do espaço continuem contribuindo para o alcance da cidadania cultural, consequentemente superando os níveis de marginalização cultural a partir do momento que retoma o direito à cidade para todos os cidadãos. Onde cunho negativo do termo *brasilite* não faça mais parte do contexto cultural de Brasília.

REFERÊNCIAS

- ALVES, L. A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade. **Revista de História da Arte e Arquitetura**. Campinas: Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. UNICAMP, 2005.
- AMARAL, A. A. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BERMAN, M. **All that is solid melts into air:** the experience of modernity. Canada: Penguin Books, 1988.
- BRITO, J. D. De B. **De plano piloto a metrópole:** a mancha urbana de Brasília. Brasília: do Autor, 2010.
- CARVALHO, F. W. de. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília:** cartografias da encenação no espaço urbano. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014.
- COELHO, T. **Moderno pós moderno**. 5ª reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- COLI, J. **O corpo da liberdade:** reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSTA, L. Considerações em torno do plano-piloto de Brasília. **I Seminário de Estudos Urbanos de Brasília**. Brasília: Senado Federal, 1974. p. 21-28.
- FRACALOSSI, I. "Clássicos da Arquitetura: Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho) / Affonso Eduardo Reidy" 2 Dez. 2011. **ArchDaily Brasil**. Acessado em: 2 Ago 2015. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/12832/classicos-da-arquitetura-conjunto-residencial-prefeito-mendes-de-moraes-pedregulho-affonso-eduardo-reidy>.
- FREITAG-ROUANET, B. A cidade brasileira como espaço cultural. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, 12(1): 29-46, maio, São Paulo, 2000.
- HOLSTON, J. **Cidade modernista:** uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LACERDA, C. T. de. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1995. 20 p.
- LUIZ, E. B. **Os filhos dos Candangos:** Exclusão e Identidades. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília, 2007.

LUIZ, E. B. e KUYUMJIAN, M. de M. M. Candangos: uma história de trabalho e exclusão. **Revista Tempos Históricos**, v. 14, p. 257-279, 2010.

MELLO, T. N de. Se esta quadra fosse minha. **Brasília Poética**: declarações de amor a Brasília. 27 Fev. 2015. Disponível em: <http://brasiliapoetica.com.br/se-esta-quadra-fosse-minha/>.

NEIVA, I. C. **Brasília em 51 cartas**. Brasília: da Autora, 2011.

PAVIANI, A. (org.). **Brasília, Ideologia e Realidade**: espaço urbano em questão. São Paulo: Projeto, 1985.

_____. **Urbanização e metropolização**. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Org. A. A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, M. de A. *Ne pas toucher aux ouvres*: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra) significações pedagógicas.

Educar em Revista, n. 49, p. 309-322, jul./set. Curitiba, 2013.

REVISTA BRASÍLIA. Brasília: Secretaria de Comunicação Social do Governo do Distrito Federal, Nova Fase, Ano I, nº 82, abril, maio, jun. 1988.

REVISTA BRASÍLIA. Rio de Janeiro: Divisão de Divulgação da Novacap, nº 33, set. 1959.

SÁ, T. Lugares e não-lugares em Marc Augé. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, v. 26, n. 2, p. 210, 2006.

SEGRE, R. Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa. In: NOBRE, A. N; KAMITA, J. M; LEONÍDIO, O; CONDURU, R (Orgs.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA, A. **Imaginários**: estranhamentos urbanos. Trad. Carmen Ferrer. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, F. G. da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia da Educação**, n. 28, p. 169-195, 2009.

SILVA, M. P. da. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. 23 p.

CLARK, T. J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. Org. Sônia Salzstein. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.